

Géza Nagy:

JEAN-PAUL SARTRE: LA LUTTE DE L'ARTISTE AVEC
L'EXPRESSION - LA CRÉATION LITTÉRAIRE ET LA
LANGUE

La carrière philosophique et artistique de Sartre est un long cheminement jalonné par les étapes successives de la réflexion et de l'activité. En 1966, dans son Plaidoyer pour les intellectuels,¹ composé de trois conférences données au Japon, Sartre essaie de définir et de situer l'intellectuel dans notre monde moderne. L'occasion lui a rendu possible de pousser son enquête dans deux directions: celle de la redéfinition de l'écrivain et de la création artistique et celle de l'analyse concrète de la fonction et de la situation de l'intellectuel après 1968 en France et dans les pays socialistes. Ces considérations caractérisent toute la période nouvelle de la carrière sartrienne et méritent une attention privilégiée.

Dans sa troisième conférence japonaise, Sartre groupe ses idées sur l'artiste /ou plus exactement l'intellectuel-écrivain/ en quatre parties. D'abord il définit le caractère intellectuel de l'écrivain; puis, en réduisant son enquête au prosateur, il parle de la fonction de celui-ci; ensuite il détermine l'essence de l'activité créatrice sous l'angle de la langue, moyen privilégié de l'écrivain; et enfin, il parle du but de l'écrivain et de la création en général et particulièrement dans le monde moderne, tout en analysant les rapports spécifiques du contenu et de la

forme /du style/, les conditions objectives et subjectives de l'oeuvre et de la création. Un aspect de tous ces problèmes attire tout particulièrement notre attention, à savoir celui de la réception de l'oeuvre et de la fonction du lecteur placé dans une ambiance individuelle et socio-historique différente de celle de l'écrivain et de son oeuvre.

L'écrivain montre beaucoup de traits de l'intellectuel, mais son activité créatrice /contrairement à celle des intellectuels en général/ ne vise pas l'universalité ou le savoir pratique. Quand il s'agit d'une oeuvre littéraire, la beauté et l'utilité sociale /la contestation/ semblent se contredire selon Sartre. Et puis, est-il possible de qualifier savoir /pratique, utile/ ou message direct le résultat de la lecture effectuée par le récepteur? Une réponse négative à cette question simplifierait le problème, car en ce cas l'écrivain ne se soucierait, étant plongé dans sa solitude, que de son art d'écrire. Par contre, la vérité est ailleurs: dans la plupart des cas, l'écrivain s'engage et lutte, avec les intellectuels, pour l'universalité.

Or, cette lutte se déroule dans des conditions spécifiques: l'écrivain, c'est-à-dire le poète s'exprimant en prose,² choisit la langue commune comme porteuse de son message. Ce message n'est point identique au message scientifique ou autre, puisqu'il transmet "l'événement"³ d'une façon concrète, à travers des destins individuels, au niveau de la fiction et non pas sous l'aspect théorique et structural. L'écrivain

est donc un homme qui dispose des capacités et moyens techniques de l'expression artistique, et qui produit, grâce à ces moyens, des oeuvres dont les éléments peuvent provenir des domaines différents de ses propres expériences personnelles.

Par conséquent, l'aspect formel et stylistique de la création littéraire est particulièrement important, et mérite une analyse approfondie. Développant sa définition, Sartre déclare que l'écrivain est un artisan qui, travaillant sur la réalité matérielle des mots, produit un objet verbal, utilise la signification des mots comme moyen, tandis que la non-signification est posé par lui comme but.⁴ Pour comprendre cela, il est nécessaire de distinguer d'abord le caractère informatif et désinformatif, signifiant et non-signifiant de la langue.

Contrairement à la langue technique visant l'exactitude et contenant des informations univoques, la langue commune, c'est-à-dire parlée par une communauté concrète, cache toute une série de conventions claires pour les sujets parlants, et suggérant, sans dire, beaucoup de choses à la fois. Nommer une chose signifie la montrer dans sa signification et l'envelopper en même temps dans l'habit des mots; écrire signifie posséder la langue et la laisser glisser de notre étreinte -- les mots ayant des nuances qui résonnent, indépendamment de notre volonté, dans la conscience et dans les nerfs des lecteurs. Dans ce sens les phrases et les mots d'une oeuvre resuscitent

toujours quand quelqu'un les lit, les vit et les recrée, dans une ambiance historique et nationale donnée. Le caractère spécifique de l'oeuvre d'art est donc assuré par la suggestion, la désinformation, "le silence non-signifiant", c'est-à-dire par l'effet artistique opérant par la résonance inexprimée des mots.

Mais nous ne pouvons saisir et apprécier cette richesse de significations que du point de vue de la signification et du message de l'écrivain. Car le sujet créateur, transposant son être-dans-le-monde d'une manière directe ou indirecte, descriptive ou mythique, objective ou subjective manifeste son destin, sa propre aventure unique et non reproductible, son rapport au monde. Et il lui est impossible de se libérer de ce lien: ses oeuvres sont les prototypes de l'universel singulier /soit qu'elles soulignent ou l'individualité ou l'universalité/.

Après toutes ces considérations, Sartre se penche sur une question passionnante: quels sont les traits caractéristiques de l'oeuvre littéraire aujourd'hui? Sa réponse met en lumière son propre être-dans-le-monde et les aspects sociaux de son aventure individuelle, rendant possible aux autres d'en tirer des conclusions ailleurs. L'oeuvre littéraire, selon Sartre, ne peut se caractériser par l'uni-détermination, c'est-à-dire elle ne peut servir un but, un message, une signification. Elle doit exister à deux niveaux à la fois: l'universel singulier comme structure ne permet pas à l'écrivain de se poser un but unilatérale. Naturelle-

ment, l'écrivain est conscient de ses déterminations, mais "la connaissance de moi-même et des autres dans notre pure objectivité ne fait pas l'objet fondamental de la littérature, puisque c'est l'universel sans le singulier".⁵ C'est ici que Sartre introduit deux notions importantes: celle du monde de devant et celle du monde de derrière, la première couvrant les conditions sociales, etc. de l'individu, la seconde les rapports subjectifs, mythiques, psychanalytiques, etc. de l'individu et de la collectivité. L'oeuvre littéraire doit rendre vivant ces deux mondes, en contestant toujours le monde donné dans ses différents aspects.

Ce troisième "plaidoyer" de Sartre contient donc ses idées philosophiques et esthétiques sur l'essence de l'oeuvre d'art; idées qu'il avait d'ailleurs systématiquement exposées en 1947, dans son Qu'est-ce que la littérature? Depuis ce temps, plusieurs méthodes d'analyse littéraires modernes et scientifiques ont vu le jour, et il serait intéressant et utile de confronter les idées sartriennes à ces programmes esthétiques et surtout linguistiques.

Pour voir plus clair dans ce domaine, voyons un peu les idées de Sartre exprimées dans son interview du mai 1971,⁶ consacré à son Idiot de la famille. En vue de la séparation théorique des sphères philosophico-artistiques et scientifiques, Sartre distingue ici le concept et la notion, le premier étant une définition atemporelle et extériorisée, la seconde par contre étant caractérisée par l'intériorité. La notion contient

donc non seulement la durée exigée par l'étude de l'objet, mais aussi celle nécessitée par la genèse, la connaissance et le mouvement autonome de cette notion elle-même. Il s'agit donc ici d'une espèce de réflexion se réalisant dans le temps, et uniquement susceptible de saisir un homme dans sa vie. Par contre, la validité des concepts scientifiques /ceux des sciences naturelles/ est incontestable, étant placée hors de la temporalité. Cette distinction se rapporte à l'étude du monde et de l'homme: la connaissance diffère fondamentalement de la compréhension. En plus, comme nous ne sommes guère capables, dans le domaine des choses humaines, d'arriver aux conclusions rassurantes sans la réduction phénoménologique, de même nous sommes obligés d'introduire la notion d'empathie, dans notre réflexion sur l'art et sur les hommes. Seulement, le champ de l'application de cette notion est curieusement restreint: l'esprit qui réfléchit, ne peut aucunement être lui-même l'objet de sa propre empathie, car celle-ci a absolument besoin d'une distanciation du sujet et de l'objet.

Contrairement à tout ce qui a été dit dans La Nausée, Sartre déclare que malgré toutes les difficultés possibles, "on peut arriver, sans être Dieu, en étant un homme comme un autre, à comprendre parfaitement, si on a les éléments qu'il fait, un homme".⁷ Il s'agit, naturellement, d'une totalité achevée, car un homme vivant peut toujours démentir ce qu'il dit de lui-même ou ce qu'on dit de lui. Saisir donc un écrivain -- Flaubert -- dans sa totalité: c'est ce que Sartre a voulu faire dans sa monumentale biographie.

Ceci ne peut certainement pas se faire sans une grande part d'exactitude analytique; et les interlocuteurs lui posent la question, savoir s'il ne lui aurait pas fallu laisser s'évanouir le sujet créateur et se centrer non plus sur l'individu mais sur le texte, au sens que donnent à ce mot les sémioticiens actuels? "Je m'oppose complètement à l'idée du texte -- répond Sartre -- et c'est précisément pourquoi j'ai choisi Flaubert qui, en nous laissant une abondante correspondance et des écrits de jeunesse, nous offre l'équivalent d'un 'discours psychanalytique'. D'autre part, il se trouve que je peux ainsi montrer l'importance des facteurs sociaux dans la constitution et la personnalisation de l'individu Flaubert qui a écrit Madame Bovary." ⁸

Un peu plus loin, Sartre exprime les mêmes idées, en parlant des aspects linguistiques de la question: "Les linguistes veulent traiter le langage en extériorité et les structuralistes issus de la linguistique traitent aussi une totalité en extériorité: c'est, pour eux, utiliser les concepts le plus loin possible. Mais je ne peux me servir de cela car je me place sur un plan non scientifique mais philosophique, et c'est pourquoi je n'ai pas besoin d'extérioriser ce qui est total." ⁹

Sartre a d'ailleurs dépassé de loin l'intransigeance collectiviste de ses écrits précédents: il accorde l'importance due aux questions formelles, procédant à une analyse stylistique poussée de Madame Bovary dans le quatrième volume de son Flaubert qui restera sans doute inachevé.

Il serait utile de parler ici des trois notions fondamentales de toute théorie littéraire y compris les méthodes modernes: de l'écriture, du texte et de la lecture.¹⁰ Ce que nous venons de dire plus haut du concept et de la notion, de la connaissance et de la compréhension suggère bien que la notion de l'écriture introduite par Roland Barthes /c'est-à-dire le langage individuel de l'écrivain, se manifestant dans l'oeuvre, et teinté de l'historicité et de la socialité/ correspond chez Sartre à l'ensemble des déterminations subjectives et objectives de l'écrivain, à ses talents et expériences; en d'autres termes: aux conditionnements et à l'activité créatrice de l'auteur. Celui-ci, en cherchant sa place dans le monde, réalise ses synthèses et aventures uniques: il les présente sous forme de fiction, comme une histoire individuelle suggérant des conclusions et des messages généraux. On sait que Sartre en 1947, en écrivant Qu'est-ce que la littérature?, met l'accent sur les déterminations historico-sociales de l'individualité créatrice, et considère l'activité artistique et son produit comme l'appel de la liberté de l'écrivain à la liberté du lecteur. La valeur de la création artistique est donc déterminée selon Sartre par une tâche à accomplir, et se meut au niveau de l'impératif catégorique ... La preuve de la liberté est une action créatrice exigée par cet impératif catégorique, et non un jeu libre du subjectif. Ce but absolu, cet impératif transcendant et accepté par la liberté se nomme valeur. Une oeuvre d'art est valeur justement parce qu'elle est

appel.¹¹ L'écriture est donc identifiable au domaine de l'expérience artistique de la classification esthétique traditionnelle; et elle se complète chez Sartre par la collision des libertés individuelles, par l'action basée sur l'appel. L'historien de la littérature considère l'écriture comme contenant toutes les conditions individuelles, biographiques, sociales, économiques, psychologiques etc. de la genèse de l'oeuvre d'art.

Le texte est le produit fini, inchangeable, du processus créateur, désormais indépendant de l'auteur vivant ou mort, ou une partie analyse de celui-la, apparaissant sous une forme matérielle. En outre, on appelle texte tout écrit susceptible d'intéresser le chercheur, indépendamment du fait qu'il ait ou non un auteur, ou que cet auteur soit ou non un artiste. Pour le chercheur, le texte est un certain mode de fonctionnement du langage pris dans le sens saussurien. Son approche est donc nécessairement conceptuelle; on cherche à éliminer l'élément subjectif de la recherche des rapports structuraux du texte. Les produits impersonnels, simples et schématiques semblent se prêter plus facilement à l'analyse que les oeuvres littéraires complexes, bien que les savants s'attaquent volontiers à celles-ci. Les partisans de cette théorie du texte, soumettant l'oeuvre à une étude nuancée, dépassent forcément les limites de l'approché purement langagière ou linguistique. Par cela, ils remplissent un rôle important, détruisant par exemple une critique moralisant et didactique démodée et tendancieuse qui, au nom des valeurs et idéaux éternels /style classique, perfection artis-

tique .../, néglige dans l'analyse la fidélité à l'histoire et à l'oeuvre elle-même. Quand le chercheur soumet le texte à une analyse syntaxique et sémantique poussée, il fait en même temps une explication logique, temporelle et spatiale passant en revue les manifestations et les règles de l'anecdote, des personnages, des thèmes, etc. D'autant plus que les oeuvres d'art comme produits s'aliènent de leur auteur, au-delà d'une certaine limite et malgré leur subjectivité et leur historicité, et deviennent des objets, des ensembles régis par une logique déterminée, qui leur est propre. Le savant utilisant les multiples méthodes de la théorie du texte analyse donc principalement une oeuvre ou un groupe d'oeuvres comme un produit langagier privé de ses déterminations subjectives, et ce faisant il part toujours du texte lui-même et non pas des moments extérieurs à celui-ci.

La lecture, dans son acception la plus large, signifie le processus et l'objet de la réflexion du lecteur, autrement dit le fait capital que c'est toujours le lecteur qui est à l'opposé de l'oeuvre. Il est vrai que si le texte et le lecteur sont - pris synchroniquement - bien délimités et dissociables de la diachronie, nous sommes néanmoins obligés de prendre en considération le composant historique et chronologique. Le lecteur ainsi que le chercheur sont toujours les produits du temps qui passe et les façonne, et appliquent par définition, lors de la lecture, leurs propres points de vue. Texte et lecteur: ce sont deux mondes différents et, dans le meilleurs des cas, deux entités indépendantes avec tous leurs conditionnements. La nature et les modalités de

leur rapport changent selon la direction de l'effort intellectuel du lecteur: il peut analyser ou bien la synthèse individuelle, les déterminations de l'auteur, c'est-à-dire le processus créateur, ou bien l'oeuvre elle-même /le texte/, ou bien, finalement, il peut appliquer ses propres exigences aux deux premiers en essayant de les incorporer dans sa propre synthèse, dans sa propre totalisation. Il y a ici, naturellement, beaucoup d'influences et de parallélismes: la lecture "innocente" et "vierge" n'existe pas, tout comme nous ne pouvons pas parler de texte "propre" non plus. Toute lecture contient les lectures précédentes ainsi que tous les éléments ayant formé la conscience du lecteur, et dont personne ne peut se libérer. En même temps, nous devons reconnaître l'entreprise et l'aventure du lecteur qui choisit, consciemment ou spontanément, l'objet de son activité de lecteur en le repensant ou en le recréant pour soi-même.

En prenant pour point de départ la lecture ou le lecteur nous pouvons distinguer deux catégories principales: d'une part le lecteur "passif" et d'autre part le savant ou le critique qui font, selon des principes conscients et bien déterminées, un travail de synthèse. Contrairement à l'artiste comme le réalisateur d'une synthèse dans sa vie personnelle et dans son art, le lecteur "passif", par rapport à l'auteur et à son oeuvre, n'est capable que d'une activité partielle, quantitativement et qualitativement. Quantitativement partielle, car, indépendamment des conditions de sa lecture, le travail intellectuel consacré à l'oeuvre

concrète ne peut être qu'un fragment de son activité de lecteur prise dans son ensemble. Qualitativement partielle, car cette quantité fragmentaire reste toujours, dans son intensité, inférieure à la somme d'efforts incorporés dans l'oeuvre: le lecteur se soumet en général à l'influence de l'oeuvre, même s'il est intéressé à la personne, au thème, à l'anecdote, aux caractères ou au style de l'écrivain.

Sous l'angle de l'aventure humaine visant le totalité, la lecture passive n'est toujours qu'un élément de la totalisation et de la synthèse personnelles du lecteur qui en fin de compte ne se soucie point du caractère individuel de l'oeuvre lue, de sa cohérence et de ses conditionnements. Il ne s'intéresse -- plus ou moins consciemment -- qu'à ce qu'il peut saisir dans les lectures évoluant autour de lui et communiquant occasionnellement avec son monde de lecteur, et qu'il peut incorporer dans son moi.

Roland Barthes à qui nous devons beaucoup de précisions sur ces trois notions fondamentales de la théorie littéraire, ne parle pas du caractère ci-dessus mentionné de la lecture. Donner un sens à l'oeuvre, c'est la fonction -- selon Barthes -- de toute lecture muette ou écrite /cette dernière se nomme aussi lecture critique/; ainsi se fait la séparation de l'immédiateté et du caractère interposé de la langue critique. Mais ce n'est qu'une distinction formelle ayant trait à la forme muette ou écrite de l'activité réceptrice, non pas à son caractère actif ou passif, synthétisant ou enrégistreur.

Le lecteur pris comme savant ou critique change fondamentalement le caractère de ce rapport. Quand nous soulignons, au cours de l'analyse, l'aspect cognitif de la lecture, autrement dit que nous essayons de faire sortir du texte la plus grande quantité possible d'informations sur l'écriture, nous ne pouvons naturellement et réellement jamais épuiser l'oeuvre dans tous ses détails. Quand nous préférons, par contre, l'aspect compréhensif et synthétisant de l'analyse, alors c'est l'intellect qui rapproche l'oeuvre de soi-même, des conditions voire du système de valeurs provenant de sa propre situation historico-sociale. Dans ce dernier cas, c'est l'oeuvre qui se fait un élément de l'ensemble des influences agissant sur le récepteur. En d'autres termes, le lecteur ou le savant vivant leur époque sont forcément déterminés par leur environnement social, matériel, biologique, intellectuel dont font partie une grande quantité de lectures échelonnées dans le temps. Tout cela signifie qu'un roman donné /l'oeuvre d'un Gide, d'un Camus, d'un Malraux/ ne peut être qu'un fragment d'une totalité en dehors de lui-même.

Ici, se pose nécessairement le problème de la valeur, la nécessité du jugement de valeur, car dans la réflexion /non-informative, non-reproductive/ visant la littérature nous posons des individus, des performances individuelles, s'élevant au niveau de l'universel singulier. Et Sartre et Barthes lient cette valeur en fin de compte à l'individualité. Barthes dit par exemple que la mesure de la valeur est donné par le maniement sincère du statut de la littérature: une littérature est mauvaise quand elle a la bonne conscience des significations complètes, et

elle est bonne quand elle affronte ouvertement la tentation des significations.¹² Ceci veut dire qu'à notre époque la crise des significations exhaustives, la recherche et l'expérimentation perpétuelles, la négation de l'individu stable produisant toujours des valeurs. Ni le philosophe, ni l'artiste ne peuvent attendre leur salut du sens exhaustif, des conceptions reçues ou acceptées. Les conclusions tirées de ces idées de Barthes répondent à la question de savoir pourquoi le structuralisme cherche la fondation d'une nouvelle anthropologie dans la théorie des signes et dans la linguistique. La langue s'absolutise de plus en plus dans la mesure où notre époque perd l'habitude de la traditionnelle conception du discours et de la langue qui, cessant d'être moyen d'expression et ornementale, devient signe et vérité pour le savant, compagnon égal de l'artiste dans la recherche du sens et de la finalité du monde.

Il ne faut pas aller chercher trop loin pour saisir les causes historiques et objectives de cette nouvelle explication du monde et des sciences: la destruction des idées du XIX^e siècle; la révolution des méthodes scientifiques et de recherche; l'évolution industrielle et la formation des grandes puissances; l'évolution économique et technique; les souffrances et les visions apocalyptiques des guerres mondiales; la disparition des vérités morales traditionnelles avec les formes de comportement respectives; dépersonnalisation des performances et la disparition de l'héroïsme individuel; l'ébranlement des droits de l'individu bourgeois et la propagation de la

violence impersonnelle et du banditisme liés au pouvoirs; la contestation et le radicalisme pseudo-révolutionnaires, etc.

En opposition à la civilisation de la consommation se pose un autre système social et culturel non seulement en tant que pouvoir, mais aussi au niveau des performances et des synthèses personnelles. Et c'est justement l'individu vivant dans une autre ambiance qui profite de l'analyse de la carrière et des thèses sartriennes -- dans le but de la théorisation des problèmes vécus et de la formation des jugements de valeur.

Voyons maintenant les conséquences du "plan philosophique" de Sartre ci-dessus mentionné par rapport à la langue, à la signification et la forme des oeuvres littéraires, sous l'angle de la temporalité et de la modernité. Nous savons déjà que l'écrivain utilise le langage commun et "désinformatif", non pas la langue technique la plus riche en informations. Selon une convention spontanée, ce langage désinformatif communique un savoir par les mots et par les phrases, et en même temps, à cause de son caractère suggestif et non-expressif, il ne communique pas ce même savoir. Autrement dit, les mots du langage commun sont à la fois trop riches et trop pauvres par rapport à la langue technique; écrire signifie communiquer, et donc posséder la langue tout en ne la possédant pas. L'écrivain transmet donc, au-delà du langage et par le silence non-signifiant, quelque chose qui devient insaisissable justement à cause des mots qui la créent. Sartre est donc obligé /partant du contenu signifiant/ d'arriver au silence pour pouvoir

cerner ce "plus", ce "rien" se rajoutant aux significations exhaustives, et constituant l'essence des oeuvres d'art.

Sartre prend comme point de départ l'auteur et le contenu de l'oeuvre. Analysant le contenu signifiant, il y constate une double orientation: l'oeuvre vise et exprime le monde objectif d'une part, et le monde subjectif de l'autre. Or, ce contenu est en principe abstrait, étant dissocié des conditions par lesquelles il pourrait exister en soi et par soi. L'écrivain découvrant et le monde et les rapports psychologiques des hommes doit s'élever au-dessus de son sujet ce qui est d'ailleurs impossible: l'artiste voit et vit à la fois le monde qui l'entoure et le détermine. Décrivant, par contre, ses phantasmes puisés en lui-même, il montre "la particularisation de l'individualisme et de l'idéalisme bourgeois"¹³. L'homme ou l'artiste existant dans le monde est déterminé par "le monde devant", mais, contrairement à la distance interposée entre le savant et l'objet de son analyse, il est voué par sa détermination individuelle à une aventure unique et irréversible qui révèle en même temps un destin général /historique, de classe, de famille/.

Le monde de l'art diffère de la vie de tous les jours en ceci: l'artiste méditant sur sa vie singulière tend à l'universel et son effort est exprimé dans des oeuvres. La richesse, la polysémie et les limites de l'oeuvre littéraire sont dues au fait que la totalité s'y manifestant ne se dévoile jamais complètement.

Le rôle de l'écrivain ainsi conçu devient de nos jours fondamentalement problématique, en général et dans la culture bourgeoise. L'époque est déjà révolue où le but de l'oeuvre et sa réalisation montraient une corrélation plus ou moins directe: aujourd'hui l'oeuvre doit exister à deux niveaux à la fois, et ceci à cause de l'universalité singulière /"la structure de l'universel singulier exclue toute possibilité de se poser un but unilatéral"¹⁴/. Celui qui connaît ses propres déterminations et celles des autres /c'est-à-dire "le monde-de-devant" de l'artiste selon Sartre/ ne devient pas nécessairement un écrivain malgré ses talents indéniables, car son oeuvre sera en ce cas un universel sans le singulier. N'est écrivain non plus celui qui devient complice de ses propres phantasmes.

L'objet de la littérature, selon Sartre, ne peut donc être que l'être-dans-le-monde, vécu par l'écrivain; en même temps l'unité du monde se met constamment en question à cause de l'ambivalence de l'expérience extérieure et de l'intuition intérieure. L'artiste, en face du monde, n'est capable essentiellement que d'une chose: y laisser une trace par son oeuvre tragique, selon l'intention d'un Malraux, Montherlant, Camus, Merleau-Ponty ou Sartre.

Il est lieu ici de formuler une observation de principe, provenant de l'adoption ou de la réfutation de certains axiomes, en pleine connaissance des dangers de la simplification. Quand une inadéquation essentielle existe entre le singulier et l'universel, le monde ne peut être uni; par contre, quand l'individu /l'écrivain/

croit et sait appartenir à une collectivité, il existe alors un rapport naturel et organique entre ceux-ci. Cela n'exclue naturellement pas l'appréciation critique et conflictuelle des processus historico-sociaux, autrement de la praxis de sa propre collectivité.

L'oeuvre littéraire elle-même montre, après tout cela, plusieurs traits importants. Il faut d'abord constater que l'écrivain, en ne communiquant en fin de compte aucun savoir, communique tout de même quelque chose: il montre fondamentalement et radicalement, sous la forme objectivée d'une oeuvre, la condition humaine et l'être-dans-le-monde déjà mentionné. Le lecteur conçoit cette communication comme "non-savoir" ambigu et allusif, et l'applique constamment à lui-même, comme universel singulier. Il se réalise donc dans la partie opposée de la synthèse artistique, à savoir la partie revenant au lecteur et au récepteur qui, pénétrant dans l'oeuvre et n'y pénétrant pas, voient le monde et l'oeuvre lue autrement que l'auteur.

Conséquemment, l'écrivain ne communique rien à son lecteur /dans le sens d'un savoir objectif et impersonnel/, par contre il manifeste tout, c'est-à-dire il fait saisir le jeu complexe des rapports par lesquels l'individu vivant dans le monde s'objective et se donne avec ses déterminations subjectives. Ceci faisant, l'artiste exprime toujours -- en se référant à sa propre vie -- une conclusion humaine d'intérêt universel dont la forme est l'oeuvre elle-même. Il s'adresse ainsi "à la liberté créatrice du lecteur, et l'incite à recomposer l'oeuvre par la lecture /qui est, elle aussi, création/"¹⁵. Cet appel

est, selon Sartre, un effort de nature esthétique; il ne s'agit donc pas ici d'une influence directe au cours de laquelle la vie de l'écrivain rencontre émotivement la vie du lecteur, mais de l'expérience d'un individu /du lecteur vivant sa propre synthèse/ grâce à l'intervention de l'oeuvre littéraire.

Ces idées de Sartre correspondent essentiellement à ses conceptions antérieures /cf. Qu'est-ce que la littérature?/. Désormais, les thèses sartriennes expriment son évolution présente et se manifestent dans les domaines de la signification, du style, de la forme et du contenu des oeuvres littéraires.

Avant tout, l'unité totale de l'oeuvre recomposée est le silence. Ceci signifie "la libre incarnation, à travers les mots, de l'être-dans-le-monde comme non-savoir refermé dans un savoir partiel mais universalisant"¹⁶. En connaissance des déterminations philosophiques et artistiques de Sartre, ceci veut dire que l'individu libre dans ses décisions interpose toujours ses propres vues, ses propres comportements et ses jugements de valeur entre la collectivité /le monde/ et soi-même. Le "message" de l'artiste est donc un savoir dépassant le cercle des connaissances pratiques et universalisantes, et qui, par conséquent et par principe, cède un libre champ d'activité à l'individu se mouvant dans la hiérarchie des valeurs bourgeoises. Ces individus situés et déterminés /et l'artiste et le lecteur/ qui essaient toujours de se transcender et de réaliser leur propre aventure, ne sont en fin de compte jamais connaissables; les savoirs partiels se rapportant à eux sont incapables de saisir le "non-savoir" de ceux ci.

C'est pourquoi la manifestation parfaite de la création et de la recomposition de l'oeuvre est l'impossibilité de la communication, c'est-à-dire le silence, grand souci d'un Mallarmé ou d'un Valéry.

Toute une esthétique, toute une théorie de l'expression se fonde de nos jours sur cette conception. L'artiste exprime ce silence justement par des mots, et se montre en même temps le spécialiste du langage commun différent de la langue pratique et scientifique. Les mots eux-mêmes /pareillement aux hommes/ sont à la fois des réalités matérielles ou structures objectives et des "objets sacrifiés", c'est-à-dire des schémas verbaux et polyvalents dépassés dans le sens de leur signification. Les éléments du langage de l'artiste contiennent donc toute la langue avec sa richesse et ses limites, tout en différant par cela des langues techniques. Cette diversité est naturellement réduite par le fait qu'une grande partie des lecteurs possibles ne comprennent pas la langue de l'écrivain. Tous ces facteurs constituent /avec beaucoup d'autres naturellement/ le style dont la définition sartrienne est liée aux aspects ci-dessus mentionnés: "c'est la langue toute entière, prenant sur elle-même, par la médiation de l'écrivain, le point de vue de la singularité". Ce point de vue singulier crée le style /de vie/ de l'écrivain par ses mille manifestations, et "on sent presque son souffle mais sans le donner à connaître"¹⁷.

C'est ici même que la réflexion de Sartre se lie aux théories modernes de la signification qui -- comme nous le savons -- prennent leur source dans les idées saussuriennes et dans les conceptions esthétiques et

philosophiques de Mallarmé. Le but et la raison d'être de l'écrivain est de communiquer des significations et de trouver un sens dans le monde, c'est-à-dire de faire saisir par le lecteur -- grâce à son propre style et à travers ses moyens langagiers -- l'être-dans-le-monde de l'universel singulier. Le style lui-même est donc un médiateur qui concentre la saveur de l'époque et le goût du moment historique. Il s'agit donc de la présence de la totalité dans la partie, et dans cette dialectique l'ensemble des significations liées au monde de devant est toujours plus ou moins manifeste, tandis que les éléments du monde de derrière, les facteurs subjectifs restent à l'arrière-plan. Le moment nouveau est ici constitué par le fait que Sartre donne le nom de quasi-signification à cette couche "manifeste", et celui de quasi-savoir au savoir réalisé par cette couche. Les significations sont l'expression du sens et s'enracinent dans le sens /étant a priori confuses car c'est toujours le style qui les crée et qui les exprime/; en outre, elle sont pour ainsi dire découpées dans l'universel /c'est-à-dire elles représentent la contradiction explosible du singulier et de l'universel/. Plus simplement: la signification et le savoir individuels exprimant l'universalité du monde ne peuvent jamais être exhaustifs et totaux. Ceci ne peut naturellement être ainsi qu'au cas où Sartre prend l'individu /conditionné par son monde de derrière, notamment par ses déterminations psychanalytiques/ comme le centre de son propre univers intellectuel et de son

propre système de valeurs. Sartre re-subjectivise ainsi son ontologie phénoménologique rendue "trop", déterminée par l'intervention du marxisme, et essaie de stabiliser les positions chancelantes de l'individu bourgeois, du point de vue esthétique aussi. Déclarant que l'artiste veut justement et pratiquement arriver aux données du monde de devant à travers ses déterminations de "derrière",¹⁸ Sartre met l'accent sur les conditionnements intérieurs de l'individu et non pas sur les extérieurs /sociaux et collectifs/.

De tout cela il s'ensuit pour la fonction actuelle de l'oeuvre d'art que la forme de cette recherche des sens compte peu: l'essentiel est la recherche elle-même. Il y a plus: si l'artiste en quête du sens préférerait telle forme à une autre, il tomberait nécessairement "dans le formalisme ou dans le chosisme".¹⁹ Sartre voit naturellement très bien les rapports complexes de l'individuel et du général; et de l'intérieur nous ne pouvons rien opposer à sa logique rigoureuse. Les traits fondamentaux de cette conception sautent aux yeux au moment où il s'agit de la comparaison et de l'appréciation des faits et des événements de la praxis artistique et politique. L'activité théorique et politique de Sartre des dernières années fait justement ressortir l'importance de cette distinction de la connaissance et de l'appréciation, de l'approche cognitive ou appréciative.

En concluant ce qui précède nous pouvons dire que Sartre voit le caractère individuel et singulier de l'oeuvre d'art moderne dans sa particularisation non-signifiante au cours de laquelle elle se lie à une collectivité et aux structures objectives de celle-ci. L'oeuvre doit en même temps exprimer sa propre époque, son environnement social et l'intégration de l'auteur au monde. Il est important de souligner que l'intellectuel-artiste ainsi défini par Sartre /comme existant se mettant en question concrètement dans son être/ vit cette intégration dans l'ambiance bourgeoise, à travers l'aliénation et la frustration. Il attaque donc son propre monde, mais en même temps - vu sa sécurité matérielle, sa praxis et surtout ses jugements de valeur - il se lie à ce monde, en refusant la pratique esthétique et sociale d'une existence collective, celle du socialisme. En ce qui concerne la création artistique, l'écrivain qui s'engage, veut communiquer l'inexprimable, c'est-à-dire il suggère l'universalisation en restant dans le domaine du "vécu". Cette universalisation est, selon lui, l'affirmation de la vie à l'horizon,²⁰ comme une possibilité à réaliser, tandis que l'oeuvre est à la fois la restitution, de l'être dans un monde écrasant et constitue la vie comme valeur absolue et exigeance de liberté. Le problème décisif demeure pourtant: cet horizon, où se place-t-il par rapport aux horizons possibles du troisième tiers du XX^e siècle et quels sont les critères de cette liberté s'adressant à la liberté des autres?

A partir de 1945 jusqu'à la deuxième moitié des années soixante, Sartre semble avoir suggéré une solution qui rapprochait son propre existentialisme ontologique d'une théorie et d'une pratique situées en dehors de la bourgeoisie et de la démocratie libérale -- c'est-à-dire du marxisme. A la fin de cette période une rupture s'est produite entre son radicalisme politico-idéologique et sa réflexion esthétique-philosophique.

Notre analyse contient -- espérons-le -- les éléments dont l'application rigoureuse pourrait mener à des conclusions concernant les vues actuelles de Sartre, et qui serviraient de base pour un jugement de valeur de la synthèse sartrienne.

Notes

1. Gallimard 1972. Coll. "Idées", 117 p.
2. Op. cit., p. 87.
3. Cf. op. cit., p. 53: "un fait porteur d'une idée, c'est-à-dire un universel singulier car il limite l'idée portée, dans son universalité, par sa singularité de fait daté et localisé qui a lieu à un certain moment d'une histoire nationale et qui résume et la totalise dans la mesure où en est le produit totalisé".
4. Cf. op. cit., p. 93.
5. Cf. op. cit., p. 101.
6. Paru dans Le Monde, le 14 mai 1971; reproduit dans Situations, X., Gallimard 1976. pp. 91-114. Propos recueillis par Michel Contat et Michel Rybalka.
7. Op. cit., p. 106.
8. Ibid.
9. Op. cit., p. 110.
10. Voir ce même problème exposé dans la postface de G. Nagy à l'édition hongroise du livre de Pierre Barbéris: Balzac, un mythe réaliste /Balzac, egy realista mitosz, Gondolat 1977/.
11. Cf. Qu'est-ce que la littérature? chapitres "Qu'est-ce-qu' écrire?" "Pour qui écrit-on?"; dans le même volume /II./ des Situations: Présentation des Temps Modernes.
12. Littérature et signification, 1963. partie 4. in: Essais critiques, 1964.
13. Plaidoyer, p. 97.

14. Op. cit., p. 100.
15. Op. cit., p. 104.
16. Op. cit., p. 105.
17. Op. cit., p. 108, 110.
18. Cf. op. cit., p. 112.
19. Op. cit., pp. 113-114.
20. Cf. op. cit., pp. 116-117.